

La Creación del Espacio Literario en *El Recurso del Método*

En *El recurso del método*,¹ Alejo Carpentier ha creado un espacio verbal cuya consistencia es compleja y multifacética. Si se dibuja una figura que represente o simbolice la estructura de esta novela más reciente de Carpentier sería la de dos polos conectados con líneas en zigzag indicativas del sucesivo trasplante del centro de la acción de un extremo al otro. Los capítulos se organizan según este patrón de alternancia espacial: en los capítulos uno, tres, y siete el protagonista, un dictador hispanoamericano, se mueve en su mundo parisiense (en tres distintos momentos), y en los capítulos dos, y cuatro a seis, en el de su patria. Contrario a la opinión del crítico José de la Colina,² quien no le encuentra estructura a la novela, creo que el contraste, o vaivén, entre estos dos lugares—el París cartesiano, y el país hispanoamericano, donde los recursos del método no resultan infalibles—configura con claridad el espacio novelesco.

El vaivén se recalca con el uso repetido de los adverbios *aquí* y *allá*, refiriéndose a un lugar u otro según la colocación del hablante. El uso de estos términos cobra especial importancia cuando señalan un segundo nivel espacial, también de contraste: el de dos espacios imaginados que existen paralelos y en contraposición al espacio “real”. No sólo viaja el protagonista entre el nuevo y el viejo mundo, sino que, estando en uno, se imagina en el otro. Por eso, el juego entre *aquí* y *allá*, requiere la atención constante del lector. Para crear un espacio mental en el cual el protagonista, de adolescente, se traslada al París soñado, Carpentier primero lo localiza, de hombre mayor, en esta ciudad, pensándose “cansado de las agitaciones y turbamultas *de allá*” (96) (América) y, a continuación, lo hace retroceder mentalmente a su juventud cuando “*aquí*, entre la sirena del carguero danés y el chirrido de la grúa...de un muelle cercano” (97) se imaginaba en París. El *allá* que era América se convierte, unas cuantas líneas

¹ México: Siglo XXI Editores, S.A., 1974. Los números en paréntesis en el texto se refieren a las páginas de esta edición.

² “El recurso del método de *El recurso del método*”, *Plural*, No. 35 (agosto, 1974).

más abajo, en un *aquí*, y París, según la nueva perspectiva del protagonista, es una ciudad que sólo puede imaginar a través de sus lecturas de revistas de *allá*. *Aquí y allá* son puntos de referencia intercambiables, pero siempre señalan una contraposición espacial.

El mundo parisiense, gozado plenamente por el protagonista en el tiempo presente de la novela, es un ambiente de bulevares, cafés, burdeles, *boites*, y óperas, que gira alrededor de su casa elegante con vistas al Arco de Triunfo. Es la vida que más complace al Presidente pero, no obstante, estando allí, le invaden a veces recuerdos de la patria—su hija toca el piano, un café se parece a las tabernas *de allá*—y fugazmente nos desplazamos en el espacio a América. Ya en América pasa el revés. Allí, el Presidente echa “de menos un Arco de Triunfo que, de alzarse aquí, en vez de un Volcán inútil, lo hubiese conducido, bajo su alta bóveda, a la deleitosa paz, oliente a vino y a leña, del *Bois-Charbons* de Monsieur Musard” (227). Estos dos elementos espaciales, el Arco y el volcán, sirven repetidamente de motivos, como los adverbios *aquí y allá*, del contraste espacial. A veces no es la nostalgia sino el tedio que motiva el traslado espacial imaginario. Cuando, por ejemplo, el Presidente tiene que regresar a América por segunda vez y repetir las mismas acciones, la misma ruta, leemos: “Ahora la recepción en Puerto Araguato. El tren de vagones viejos subiendo hacia la capital.... Después el discurso de rigor.... El traje de campaña.” (120-121) El lector se cree en América con el personaje. Pero no. Este está viviendo todo anticipadamente en la sala de su casa en París. El salto de un polo a otro, o en la mente del protagonista, como aquí, o en el nivel de la acción, es, creo, la base de la estructura novelística.

La resolución del diseño espacial de la obra, el lugar donde se completa y se cierra, está teñida de ironía. La unión entre la estructura y la temática revelada con esa estructura se patentiza en la conclusión de la novela. El protagonista, exilado de su país, se encuentra por tercera vez en París, sabiéndose destinado a quedarse para siempre. El lector podría esperar la plena integración del personaje con el espacio preferido, y la resolución del conflicto espacial en favor de uno de los polos—París. Pero en vez de gozar de este ambiente largamente deseado, el Presidente transforma físicamente su espacio parisiense en recinto americano. Es la ironía culminante de la obra. Convierte una sección de la casa en París y, dice el narrador, “empezó a vivirse, allí, bajo techo de pizarra, en latitud y horas que eran de otra parte y de otra época.” (318) Sólo comió comida criolla. Dejó de leer los periódicos europeos. “Iba olvidando los apellidos de los hombres políticos de *acá* (Europa),...atento tan sólo, a lo que podía ocurrir *allá*.” (319) Se extrae del espacio (y del tiempo) real, a pesar de haber sido éste lo soñado y deseado por toda la vida, para vivir en un espacio creado por y para él.

Este espacio autocreado es un ámbito cerrado, muy distinto de lo que la estructura de la novela, basada en movimiento, había prometido. Se encuentran, sin embargo, a través de la obra, anticipos del confinamiento final. El primero se descubre al principio de la novela, cuando, al tener que regresar a América, “el

Primer Magistrado se veía como quien ha sido encerrado en un círculo mágico trazado por la espada de un Príncipe de las Tinieblas. La Historia,...era historia que se repetía, se mordía la cola,...se inmovilizaba cada vez....Quería ...salir del círculo mágico, y, como encerrado en el círculo, no lo podía." (128-129) Aquí, el confinamiento está en el plano temporal, no espacial, pero la sensación de clausura se asemeja a la de la encerrona final cuando, efectivamente, el tiempo para él se detiene. En otra escena anticipatoria Carpentier usa la metáfora espacial de la isla para describir la situación del Presidente durante los días de gran desorden en su país: "todo esto iba confinando el Primer Magistrado en una isla, isla con atalayas, miradores, muchas rejas,...que era el Palacio Presidencial." (248) Estos momentos de limitación espacial y temporal indudablemente prefiguran el espacio reducido en que el Presidente terminará su vida con "el correr de un tiempo que, progresivamente apresurado para quien lo vivía, menguaba, apretaba, el espacio comprendido entre una Navidad y otra Navidad, entre un desfile militar de 14 de Julio y el próximo." (322)

En el tratamiento del espacio se destaca la construcción y destrucción de ámbitos vitales, en un sentido físico y psicológico. La novela, vista en su totalidad, puede ser considerada como la historia de la destrucción de un mundo, y de una manera de ser y pensar. Esta acción destructiva aparece por primera vez en pequeña escala cuando el Primer Magistrado, al regresar a París y al empezar a "reestablecer sus relaciones con la ciudad" — así lo expresa — encuentra que sus llamadas telefónicas le proporcionan reacciones raras, frases ambiguas, mentiras. Se multiplican — está desesperado — y se visualiza la ciudad enmarañada con las redes formadas por sus llamadas. París, cuya vida social había cultivado con tanta paciencia y tanto esmero, le había vuelto la espalda. Sabía de sus atrocidades en América y lo echaba en su seno. El Presidente lo expresa en imágenes espaciales: "Todo se le venía abajo. Por siempre se le cerrarían las puertas de las mansiones con las cuales había soñado." (96) El ambiente, de pronto, se había vuelto maligno. Este cambio psicológico es un presagio del derumbe total.

Carpentier delinea con precisión y hasta con voluptuosidad la desintegración de dimensiones épicas del mundo americano del protagonista. Es un mundo hasta entonces dominado completamente por él y en gran parte creado por él. La construcción de la capital moderna — es decir, su transformación, por la cual el Presidente es el más responsable, de ciudad colonial a metrópolis — es paradójicamente el comienzo de la destrucción: "Contemplando aquella urbe que le crecía y le crecía, el Primer Magistrado se angustiaba a veces ante la modificación del paisaje visto desde las ventanas del Palacio. Metido él mismo en negocios inmobiliarios...construía edificios destructores de un panorama tan largamente unido a su destino, que una alteración de su conjunto...lo sobresaltaba como un mal presagio. Las chimeneas de fábricas, por él levantadas, le fraccionaban, le quebraban, una naturaleza ignorante, poco tiempo atrás, de las feas crucetas del tendido telegráfico." (151)

La ciudad crecía—símbolo positivo de modernización—pero las palabras que describen tal crecimiento son negativas: angustia, destructor, sobresalto, mal presagio, feo. Aún los edificios oficiales que el Presidente construye, como orgullo del régimen, le oprimen. El nuevo Capitolio, gran mole blanca cuyo tamaño desproporcionado empequeñece la catedral colonial, es ejemplo de la primera etapa de la fiebre constructora, ridícula quizás, pero no amenazante. En la segunda etapa aparece otra construcción aun más enorme, más imponente, y más ominosa. Dice el narrador: “Y, de repente, empezó a crecer sobre la ciudad el edificio circular—circular como plaza de toros, circular como coliseo romano...—de la Prisión Modelo.” (203) Dominaba la ciudad y era el monumento más apropiado y representativo de la larga dictadura.

De esta manera crea Carpentier el ámbito físico de la ciudad—amenazante, con las semillas de destrucción presentes en los momentos de su mayor prosperidad. Y en seguida este espacio físico se llena con algo más, “algo que sus gentes no lograban apresar, algo que se les iba de las manos, que no cesaba con las prisiones...: algo que se movía en el subsuelo, en el infrasuelo, que surgía de ignoradas catacumbas urbanas.... “El ambiente estaba como cambiado por un polen impalpable, un fermento soterrado...silenciosa aunque con vivo palpito de sistema sanguíneo.” (185) Es la subversión, que existe en el espacio, que se siente, que tiene vida, que va a llegar a tomar control. Las imágenes que utiliza son parte de un proceso personalizador. El espacio que había sido la creación y la criatura del Presidente iba, otra vez, como en París, a volverle maligno. Aparecieron “una proliferación de fuerzas que se le colaban en la ciudad, se manifestaban aquí, allá, donde menos se esperaba, para conturbarle el ánimo y malograrle el sueño.” (161)

El espacio se desintegraba: “Se abrió una época de mixtificaciones, bromas odiosas, difusión de rumores, hecha para crear un clima de desconcierto, inquietud, desconfianza y malestar, en todo el país.... Era todo un ejército embozado, móvil, inteligente, lleno de ocurrencias y de perfidia, el que ahora actuaba en todas partes para desorganizar lo organizado.” (228-229) Los métodos que por años, por décadas, habían servido para mantener el orden, todo un sistema, y toda una sociedad ya no iban a funcionar. El mundo se le caía encima del que muy pronto iba a ser Ex-Presidente. Confrontó una pesadilla de imágenes deshilachadas. Fue “un carnaval inverosímil—confusión de imágenes, descenso al infierno, turbamulta, vocerío sin rumbo, giración de formas, disfraces, metamorfosis, mutaciones” (267)—el caos. La destrucción. El Presidente había movido en dos espacios vitales—y uno, de repente, dejó de existir.

Increíblemente, la ciudad se deshizo tanto física como psicológicamente: “Ocurría que la ciudad nueva descrecía—ésa era la palabra: *descrecía*—tan rápidamente como hubiese crecido. Lo grande se achicaba, se achataba, se encojía, como regresando al légamo de fundación. Resudando una repentina miseria, los ambiciosos rascacielos de la ciudad—ahora más rascanieblas que

rascacielos —, parecían más pequeños al deshabitárseles los pisos cimeros... Despintados, descuidados, los edificios se integraban en una suerte de grisalla urbana que degradaba, descalabraba, envejecía lo que fuera moderno un día para envolverlo en la vejez de lo que ya era viejo a comienzos del siglo." (245-246) La metrópolis moderna había desaparecido.

Las dimensiones del derrumbe son uno de los indicios de que la novela también funciona en un nivel mítico. No es solamente la destrucción de un mundo o de un espacio personal lo que vemos. El Primero Magistrado de la novela de Carpentier más que individuo es el arquetipo del tirano hispanoamericano. A través de la obra los dictadores de renombre—Porfirio Díaz, Estrada Cabrera, Juan Vicente Gómez, Rosas—se presentan como figuras comparables al protagonista. Su manera de gobernar, sus actitudes, sus métodos y acciones le asemejan al tirano mítico. En este nivel de significación no presenciamos la caída de un dictador cualquiera sino la suplantación, en Hispanoamérica, de un mito, operante por muchos años, por otro, representativo del presente. El del tirano se reemplaza por el del "estudiante", el comunista, el revolucionario: "Surgía ante los presentes la desdeñada figura de un joven de apellido Alvarez, o Alvaro, o Alvarado—Peralta no se acordaba muy bien—, más conocido por *El Estudiante*." (186) (En realidad, para una figura mítica, no hubo seguridad acerca de su nombre verdadero.) La confrontación dramática entre él y el Primer Magistrado es, tanto para los personajes como para el lector, el encuentro entre dos arquetipos. Así lo explica el narrador: "Era el de Arriba, para el de Abajo, un arquetipo, un ejemplar de histórica muestra,...el Protagonista de las alegorías revolucionarias.... Y era el de Abajo, para el de Arriba, otro personaje folklórico." (234-235) No llegan a entenderse y, al final, el espacio mítico ocupado por El Tirano se ocupa por El Estudiante. El Presidente se siente "derribado de [sus]...caballos de bronce,...bajado de [sus]...zócalos." (309) Y se le echan sus estatuas al mar.

Otro elemento en la estructura espacial de la obra es la del punto de vista, la situación del narrador. La mayor parte de la obra está narrada por una persona anónima, omnisciente, pero también capaz de identificarse con lo que está narrando. Frases como "decimos acá," "sabíamos todos," "el noviembre nuestro" atraen al lector hacia la obra, lo acercan al espacio de la obra; ese "nuestro" logra casi incluirle en el espacio novelesco. La ambigüedad—a veces resulta ser el Dr. Peralta, secretario del Presidente, quien habla—facilita este acercamiento. En contadas ocasiones el lector puede asomarse también a la conciencia del protagonista. En momentos críticos—al principio y al final de la novela, antes de una de las salidas de París, y en el capítulo de la fuga de su patria—el Presidente monologa y narra en la primera persona. El poder entrar en el espacio interior del personaje también reduce la distancia entre el lector y lo narrado. Lo que la novela tiene de arquetípico, y por eso de distanciador y abstracto, se mitiga con los puntos de vista más humanizantes.

El recurso del método de Alejo Carpentier puede impresionarnos por varias

razones—por su punzante ironía y humor, no solo de conjunto sino presente en una multiplicidad de detalles, por la creación de un personaje inolvidable para añadir a la galería de figuras novelescas hispanoamericanas, o por la prosa que amenaza a veces ahogar al lector en un diluvio de barroquismos, citas, nombres... Pero he querido mostrar que el manejo del espacio novelesco no solo es brillante sino que crea el andamiaje estructural y temático de la obra: los dos polos opuestos dan forma a la novela y cuando caen también se desintegra el mundo que representa el protagonista. Carpentier nos indica que la dictadura personal, tradicional, ya no puede funcionar en Hispanoamérica.

El tirano ilustrado pierde el espacio donde ejercía su tiranía e, irónicamente, luego rechaza el otro espacio, fuente de su "ilustración", y el supuesto refugio de su vejez, en una tentativa de recapturar el espacio originario. El espacio total de la novela se restringe en el capítulo final a un cuarto pequeño lleno del olor de la comida criolla, y en el epílogo a un lugar de dimensiones aun más mínimas: un panteón en el Cementerio Montparnasse. Allí como ironía final, queda burlada la ilusión última del protagonista de estar enterrado con tierra de su patria, porque la Tierra del Sagrado Suelo Patrio que se suponía guardada en un arca de mármol no era más que un puñado de tierra del Jardín de Luxemburgo.

Temple University

BARBARA BOCKUS APONTE